

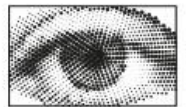
מעבר לגבול: "צלחת סרדינים או הפעם הראשונה ששמעתי על ישראל" של עומאר אמיראלי

"עומאר, הלוואי שהיית מכיר את העיר, לא רק דרך הסרטים, אלא באמת להיות שם. הלוואי שהיית יכול להריח את האוויר של קוניטרה, שתמיד גרם להרגשה של חיות. חיים. לפעמים המציאות לא פותרת את הדברים כמובן, אבל הקולנוע משמר אותם. בכל מקרה, אילו ידענו... שקוניטרה תיהרס, אולי היית יכול לקוות לחיות ולמות שם, במקום להפוך אותה לזיכרון בראש או תמונות מסרט." (הבמאי הסורי מוחמד מאלאס ב"צלחת סרדינים")

סרטו של עומאר אמיראלי **צלחת סרדינים** נפתח במצלמה הנעה על פני חורבות העיר הסורית קוניטרה. אמיראלי מוביל אותנו אל בית הקולנוע, המבנה הציבורי היחיד שנשאר עומד בעיר הנטושה, שהפכה לסמל למאבק הסורי בישראל ולפליטות הסורית מרמת הגולן. בין כתליו המחוררים של בית הקולנוע הוא מעלה זיכרון ילדות. האוטר הסורי ממוצא לבנוני נזכר בקיץ אחד בפרברי ביירות בשנת 1950. הוא היה אז בן שש והלך עם אמו לבקר את דודתו. בכל פעם שהם מבקרים אותה מונחת על השולחן צלחת סרדינים המדיפה ריח חזק. אמיראלי הילד שואל את אימא שלו מדוע צלחת הסרדינים, והיא עונה: בגלל ישראל. היא מחברת בין הסרדינים ומצוקת הפליטות של המשפחה, שבעבר חיה חיים נוחים ביפו, וכעת, בלבנון, אב המשפחה עובד לפרנסתם בנמל ובים. מאז, מסכם אמיראלי את הזיכרון, בכל פעם שישראל מועלית לדיון, עולה באפו הריח החזק והמבאיש של הסרדינים. מקרן 16 מ"מ ישן זורק אלומת אור מתוך חור שנפער בקיר ולתוכה צועדות דמויות בשחור-לבן בנות דמותן של הילד בן השש ואמו. מעליהן ומלפניהן מונח הדימוי, גם הוא בשחור-לבן, של צלחת הסרדינים. בסרט מספר אמיראלי את הזיכרון לדודתו ומבקש שתאמת אותו. הדודה יושבת על כורסה בדירתה, בהווה, הרחק מקוניטרה. היא מסכימה עם הפרטים, הם אכלו סרדינים מפני שזה מה שבעלה וחבריו לעבודה ייבאו ומפני שזו מנה טעימה. אמיראלי נותר מאוכזב מהתשובה שמניחה את הסרדינים במקום פרגמטי ומזין, ולא במקום הצורב, המר והמבאיש של המאבק. הדודה מאשרת את הזיכרון, אך לא את הנרטיב. הוא חותך חזרה לקוניטרה.

צלחת סרדינים הוא סרט מסאי קצר המבקש לעסוק בהיסטוריה הכואבת של יחסיה של סוריה עם שכנתה מעבר לגבול, ישראל. הסרט מצולם כולו בקוניטרה, בעברה בירת הגולן הסורי. קוניטרה נכבשה על ידי ישראל ב-1967, והוחזרה לסוריה שבע שנים לאחר מכן. העיר היא חזיון הרפאים של האיבה בין שתי המדינות. הישראלים החריבו אותה, הסורים מצדם מעולם לא יישבו אותה מחדש. כשאמיראלי מצלם אותה ב-97' העיר היא שדה בניינים מטים ליפול, מסגרות ריקות עם צמחייה שמשגשגת בין משטחי הבטון והברזלים. היא זיכרון עומד, נטוע בנוף, למלחמה, עוינות והרס.

הסרט מלווה בקולו של הבמאי, בעוד מצלמתו נעה בין הריסות העיר. זהו שיטוט פורמליסטי ופואטי שמשעתק את אתר העיר הנטושה כמקום קונקרטי, בעל חיים, היסטוריה וגאוגרפיה מחד, וכמרחב סימבולי, דרמטי ומונומנטלי מאידך. מזיכרון הילדות המועלה לתחייה בבית הקולנוע הריק, עובר הסרט לבמאי הסורי מוחמד מאלאס, המשוטט בשרידי העיר. מאלאס הרבה לעסוק בקוניטרה בסרטיו. בסרט מספר אמיראלי כי היו אלו סרטיו של מאלאס



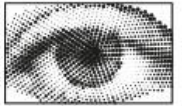
שחשפו בפניו את סיפורה של קוניטרה ושהביאו אותו לראשונה למקום. העריכה חותכת ומחברת בין מאלאס המסתובב ומתבונן בהריסות, ובין דמויותיו הבידיוניות מסרטים כמו **חלומות על העיר** (1983) ו**קוניטרה 74** (1974). גם כאן עולה שאלה על מקומו של הקולנוע אל מול הרס או שימור. החיתוך בין מאלאס הסוקר את ההריסות ובין דמויותיו המשוטטות גם הן באותו מרחב מציג את קוניטרה כסט קולנועי קפוא בזמן. קוניטרה היא אתר המחבר בין האקטואלי (מאלאס, בהווה, מהלך בין ההריסות), והנצחי (דמויותיו הפיקטיביות, ששיטוטן מתקיים בעולם עלילתי מקביל, בזמן קולנועי נפרד שהוא תמיד עבר ותמיד הווה). שיטוטיו של אמיראליי בשרידי העיר הם גם שיטוט בנבכי הזיכרון – על מסמניו וסוכניו האישיים-ביוגרפיים והקולקטיביים-לאומיים: זיכרון הילדות והקולנוע.

אמיראליי מציג לנו את הסרט בפתיחתו כניסיון לעשות סרט על המאבק בישראל. ככזה, הסרט הוא כישלון. "אילו ידעתי מראש שלומר את האמת על מאבק שפצעו עדיין טריים יהיה רחוק מקל, אילו ידעתי שלדון במאבק שלנו עם ישראל יזביל רק לעוד ייאוש על היעלמותו, יום אחר יום, של הסיכוי לשלום, אילו ידעתי זאת מראש, ללא ספק הייתי נמנע מהפרויקט הזה". גם העלאתו באוב של זיכרון הילדות שקושר את המאבק לביוגרפי ונוטע את הזיכרון בחושי, נגמר באכזבה. בניגוד למה שאמיראליי מבקש לזמן באמצעות הזיכרון, דודתו אינה מגלמת את כאב הפליטות והנישול בתנאי הקיום הגשמיים של החיים בביירות, בצלחת הסרדינים. סוכן הזיכרונות הנוסף, במאי הקולנוע מאלאס, מפקפק גם הוא באתוס של קוניטרה ותוהה לגבי סרטו של אמיראליי. "אתה לוקח אותי משכונה לשכונה ואני מרגיש שאני עובר מסרטי הראשון לאחרון ולא בכל פעם אני מבין מה אתה מנסה לעשות", הוא אומר למצלמה. בעוד מאלאס תוהה על ניסיונו של אמיראליי לחלץ אמירה כלשהי על המאבק מתוך חורבות קוניטרה ומטען ההיסטורי, חותכת המצלמה ומשוטטת בעיר. הפעם היא אינה נצמדת לא לנקודת מבטו הנוסטלגית של אמיראליי (זיכרון הילדות) ולא למבטו הביקורתי של במאי הקולנוע.

בית הקולנוע על הגבול

"האם זהו סרט על המאבק, או שזהו סרט על הקולנוע שלנו?" מי שמציג את השאלה בסרט הוא מאלאס. חשוב למקם את מאלאס במורשת הקולנוע הסורי. הוא אחד מיוצרי הקולנוע הבולטים שפרצו בשנות השבעים, שסרטיו עסקו בסכסוך באופן פיקטיבי, ושדמויותיו העלו על פני השטח סוגיות הנוגעות בנכבה והפליטות הפלסטינית והסורית ובכיבוש הגולן הסורי. יוצרים אלו שילבו בין קולנוע של אוטר, קולנוע השומר על עצמאותו היצירתית ומבקש לגבש לעצמו שפה אמנותית מובחנת, לבין קולנוע המעוצב על ידי הנרטיב הלאומי ויוצר קאנון תרבותי וממסדי. "הקולנוע שלנו תמיד עסק בכאבים הפנימיים שלנו", מציע מאלאס ומצביע על מקומו האלגורי של הסכסוך בנרטיב שמרכיב הקולנוע הסורי עבור החברה הסורית. אכן, הכתיבה המעטה שקיימת על הקולנוע הסורי מאפיינת אותו כקולנוע שעוסק באובססיביות בנושאי הסכסוך ובפליטות ובכיבוש של פלסטין ושל הגולן הסורי כמבנה עלילתי ודרמטי.¹ ראשה סלטי מציעה שנושאים אלו גובשו בקולנוע הסורי לכדי אמירה שרוקנה מתוכן פוליטי, לססמאות שכיסו על עוולות השלטון הסורי כלפי העם

1 כל ההבחנות שאציע פה רלוונטיות לקולנוע סורי עד ל-2011, עם פרוץ מלחמת האזרחים בסוריה. אמיראליי עצמו מת ממחלה כחודש לפני פרוץ המהומות, בפברואר 2011.



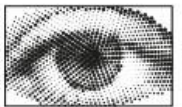
הסורי עצמו.² הסכסוך המתמשך עם ישראל הוביל לתהליכים של מיליטריזציה של החברה הסורית, והרטוריקה של הקונפליקט שימשה את השלטונות ככלי דכאני. השיחה בין שני היוצרים בסרט מעלה שאלה על מקומו של הקולנוע ביצירת אלגוריות ונרטיבים לאומיים.

זהו נושא שמעסיק את אמיראליי בסרטיו המאוחרים. אמיראליי, שהיה אולי הבמאי הסורי התיעודי היחיד עד עשור לתוך שנות האלפיים, יצר בראשית דרכו הקולנועית קולנוע חברתי פוזיטיבי שתיעד את חיי הכפר הסורי. במובן זה אמיראליי אמון על מסורת תיעודית ששימשה ככלי לאמנציפציה חברתית, ואשר יצרה קולנוע המשרטט בקווים אידיאיים את האדם הפשוט – איש עבודה, תושב הכפר לרוב – כמודל אזרחי-חברתי. בהצבתו תמונה אידיאלית של סובייקט לאומי, הקולנוע הזה מציב את איש הכפר כהתגלמותה האלגורית של מבנה שלטוני מתפקד ומיטיב. התיאור הסכמטי הזה של הקולנוע התיעודי החברתי, ששורשיו מצויים בקולנוע התיעודי של גרירסון ובקולנוע תיעודי שמופק בתמיכת רשויות סרטים לאומיות, מתאר את הקולנוע המוקדם של אמיראליי בסרטים כמו **חיי היומיום בכפר סורי** (1976) ו**התרנגולות** (1977). לורה מרקס מאבחנת כי אמיראליי, כמו גם יוצרים עכשוויים אחרים במזרח התיכון, פועלים מתוך תשוקה לחלץ את שרידי הזיכרון מהשיח הממוסד והמצונזר, ולעורר אותו מתוך הסטטיות של המורשת הלאומית.³ במרחק למעלה משני עשורים אמיראליי מבקש להתבונן באופן ביקורתי ורפלקסיבי על חלקו כקולנוען ביצירת אתוס המשרת את מנגנוני השלטון הסורי. **בהצפה בארץ הבעת'** (2003), סרט שאמיראליי יוצר לאחר **צלחת סרדינים**, הוא שב לכפר הסורי, אך הפעם נימה אירונית מרומזת מטילה צל של ספק על מבני השלטון המקומיים והלאומיים. בחיבור קצר שהוא כותב על עבודתו עבור ספרה של סלטי (שפורסם ב-2007), הוא מבקר את השלטונות הסורים על שימושם בעוינות המתמשכת מול ישראל כדרך למשוך את האש הרחק מהמחדלים השלטוניים בסוריה.

נחזור לשיחה בין היוצרים המתרחשת באתר שהפך לסמל למאבק, ועיקרה מקומו של הקולנוע אל מול אלו. אמיראליי עושה מהלך שמפגיש בין העבר וההווה: הוא מחזיר את מאלאס לעברו הקולנועי, לסרטיו המוקדמים. היה זה מאלאס שהביא את אמיראליי לראשונה לקוניטרה כעוזר במאי בסרטו **חלומות על העיר**, שצולם ב-82', וכעת אמיראליי משיב את מאלאס לעיר ומביים אותו בשיטוט שמרגיש "כהליכה מסרטי הראשון לאחרון". מאלאס מעיד שממרחק השנים הוא תופס את הדברים אחרת. מאלאס שואל את אמיראליי: "סרט העוסק בסכסוך הערבי-יהודי, בכיבוש רמת הגולן, בהרס קוניטרה, על מה הוא בעצם?" אמיראליי עונה כי קוניטרה, שהוחרבה על ידי הצבא הישראלי, הושארה כעיי הריסות כדי להזכיר לסורים את כוחו של הצבא הישראלי ולשמש כפצע פתוח לכיבוש הגולן, חיזיון של ברבריות, של אלימות ושל הרס. תשובתו של מאלאס לטענה מצוטטת במלואה למעלה. מאלאס מחבר בין הספקטקל של החורבות, של המונומנט, ובין הספקטקל הקולנועי שמייצר את החורבה מחדש כמקום לא-מקום. קוניטרה הייתה מרחב של חיים, ואילו הקולנוע הופך אותה לאתר סטטי המתקיים בממד סמלי מחוץ לחוקי הזמן והמרחב – בעברה עיר, היום עיי חורבות, תפאורה לסרט. מהי קוניטרה כדימוי, כסט קולנועי? במובן הזה הקולנוע מכפיל את האקט הספקטקולרי השלטוני שמשרטט לנו

2 Rasha Salti, *Insights into Syrian Cinema: Essay and Conversations with Contemporary Filmmakers*, Rattapallax Press, 2007.

3 Laura U. Marks, "Archival Romance", *Hanan al-Cinema: Affections For the Moving Image*, Cambridge: MIT Press, 2015.



בקווים ברורים את הגבול – ההפרדה בין כאן לשם, בין הם לאנחנו.

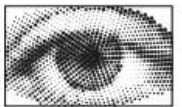
גאוגרפיה של זיכרון

במקום לא-מקום: בעיר נטושה, בעיר שהיא דימוי או תפאורה, בקולנוע של חורבות, או חורבות בית הקולנוע, מעלה אמיראליי שאלות על כיבוש, חורבן, נרפות ואטימות שלטונית ומגבלותיו של הקולנוע או הזיכרון. החוקר אנדראס הוייסן מבקר את הזיקה הנוסטלגית לחורבות המאפיינת את התרבות המרחבית הנוכחית.⁴ הנוסטלגיה משמרת יחס סנטימנטלי לעבר ומשעתקת את המרחב כתפאורה ריקה. הריקון של המרחב ממטעני חיים, מהיבטים חברתיים, תעסוקתיים, כלכליים וכדומה הם פועל יוצא של הפיכתה של העיר למונומנט. כיצד אפשר לתעד את קוניטרה ואת המאבק שהיא מקפלת בתוכה מבלי לתרום לריקונה מתוכן? כיצד אפשר לייצר זיכרון או קולנוע שלא ישכפלו את הסטיות של החורבה, על מטענה האידיאולוגי המוצהר? כאן ניצב אמיראליי מול בעיה: העיר ריקה ונטושה. כמרחב של חיים היא מתקיימת רק בזיכרון או בקולנוע. סרטו מבקש ליצור מרחב אחר, גאוגרפיה של זיכרון, המשתמשת בשפה הקולנועית כדרך לשבור את המונומנטליות הסטית ולייצר מרחב המאופיין על ידי היעד, קריעה וחורבן.

קוניטרה של אמיראליי היא מרחב שקט. זהו שקט מולחן היטב. בעוד מצלמתו שטה בתנועות חלקות ורוחביות על פניה המצולקות של העיר, מדגיש הסאונד את קולות הציפורים והפצפופץ של העפר מתחת לרגלי הדמויות המשוטטות בה. הסאונד לא מבקש להשיב חיים לאתר הריק אלא להדגיש את נטישתו. התנועות הרוחביות חושפות ומבליטות את ההריסות – היסודות החשופים, הקווים האלכסוניים של קירות שקרסו, חוטי התיל והגדרות שחותכים את הנוף. הקומפוזיציה מוסרת לנו נוף ריק הנשקף מבעד מסגרות של דלתות או חלונות. בתים ללא גג או קיר מצולמים באופן חזיתי או מלמעלה כדי להדגיש את חלקיותם. בעוד מאלאס מדבר על העיר כמקום שהריח כמו חיים, מצלמתו של אמיראליי מתעכבת על ענפי איקליפטוס המתנופפים ברוח ועשבים שוטים שצומחים בין מצבות בבית קברות נטוש. תנועות המצלמה הרוחביות, החלקות והמוקפדות, חלקן תוצר של הצבת המצלמה על מתקן נוסע כלשהו, יוצרות שפה קולנועית נטולת נקודת מבט (אנושית) וממסגרות את קוניטרה כאתר רפאים, נטול אנשים. הרגעים היחידים בסרט שבהם יש לנו נקודת מבט הם כאשר נקודת מבטו של מאלאס נחתכת בקטעים מסרטיו, או נקודת מבטו של אמיראליי הילד נחתכת בדימוי צלחת סרדינים מוגדל המרחף בחלל. מאלאס מביט אל עבר דמויות בדיוניות בעברו הקולנועי, אמיראליי הילד מביט אל עבר צלחת סרדינים שלבשה צורה מיתית בעיוותי הזיכרון. הצבתו של זיכרון הילדות בחלל בית הקולנוע בפתחת הסרט מובילה אותנו אל תוך מקום שניתן לספר עליו רק מתוך הקולנוע, על המניפולציות שהוא מייצר בתחושת הזמן והמרחב ובתודעתנו ההיסטורית-פוליטית. בסרטו של אמיראליי קוניטרה אינה מונומנט לאומי, אלא אתר לימינלי של זיכרון.

בעוד אמיראליי בונה לנו סצנה המוסרת מראש על כישלונה לתת ביטוי למאבק או לעורר לחיים את קוניטרה, החלק האחרון של הסרט מביא ביטוי אחר לשאלת הגבול והקרע שהוא מגלם בתוכו. התנועה המרחבית האופקית של מצלמתו של אמיראליי נעה לאורך גדרות תיל. משם הוא חותך לתנועה מנוגדת

4 Andreas Huyssen, "Nostalgia for Ruins", *Grey Room*, No. 23 (Spring 2006), pp. 6-21.



– משמאל לימין, כשברקע נשמעות צעקות נשים רחוקות. תנועת המצלמה חושפת אוכף בהר, ולמרגלותיו, מרחוק, כפר ודרך כורכר. המצלמה ממשיכה לנוע, הצעקות הופכות ברורות יותר, ובחזית הפריים מופיעה אישה במטפחת לבנה העומדת בגבה למצלמה כשהיא מחזיקה מגפון, ומולה במרחק קבוצת אנשים. סדרת פריימים מראה את פיה של האישה המדבר למגפון, האנשים במרחק, התיל החוצץ ביניהם, מוטות ברזל נטועות בשטח הממוקש שבתווך בין שתי הקבוצות, ג'יפ היוצא לסיור. מעל כל אלה קול הנשים המעדכנות זו את זו בנעשה במשפחתן ומבקשות לשמר את תדירות הפגישות. השיחה המשפחתית, היומיומית כביכול כשבתווך גדרות, מחסומים, סיורים, מבקשת לגלם את המאבק כקרע של אנשים מאדמתם וממשפחתם. אל מול המרחב המרוקן של קוניטרה, הנשים הצועקות זו לזו דרישות שלום נותנות ביטוי חי ומקומם לפליטות, להתקה ולנישול. מאות המטרים המפרידים בין בני המשפחה חושפים את מלוא השרירותיות של הגבול על האטימות והאיבה המשמרים אותו.

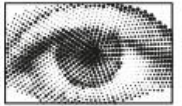
מחשבה נוספת:

המפגש שלנו עם הקולנוע הוא תמיד רחב יותר מהפריים של המסך. החוויה שלנו או הפרשנות תלויה בהקשר שבו ראינו את הסרט. במפגש שלי עם סרטו של אמיראליי, מה שקרה מעבר לגבולות הסרט הוסיף עוד נקודה למחשבה. בפעם הראשונה שראיתי את הסרט הוא הוקרן ב-Anthology Film Archive בניו יורק במסגרת אוצרות הסמינר על שם פלאהרטי. הוא הוצמד לסרטה של אריאלה אזולאי **שרשרת המזון**, העוסק במדיניות אספקת המזון לעזה הנצורה ובשאלה אם יש רעב בפלסטין. גם אזולאי וגם אמיראליי מעלים שאלות על האופן שבו מנגנונים ממסדיים ושלטון מעצבים את סביבות חיינו על צרכיהם הגשמיים ביותר. בשני הסרטים ישנה סצנה ממושכת המראה לנו מעברי גבול. אצל אזולאי, שפה קולנועית מחוספסת חותכת במהירות בין משאיות המעבירות זו לזו חומרי אספקה, ופקיד מכס המונה בפני אזולאי את התקנון היבש של מדיניות העברת המזון לגדה. אצל אמיראליי, תנועות מצלמה אופקיות חלקות מחברות בין שתי נשים הצועקות זו לזו מידע יומיומי כשביניהן מעבר גבול. המצלמה הנעה אופקית חושפת את תוואי הגבול. המצלמה היא עוד מדיום, עוד אפיק או טכנולוגיה של תקשורת המחבר בין הנשים. אצל אזולאי – חיתוך, אצל אמיראליי – תנועה חלקה. שניהם חושפים את האבסורדיות של המחזה האופרטיבי של הגבול.

והסרט עצמו – כיצד הוא נחוה במעבר הגבול או מעברה השני של הגדר? מלבד חוטי תיל, מוקשים ודרכי כורכר, הגבול משורטט על ידי חומת אינדוקטרינציה ספקטקולרית שהקולנוע הלאומי (משני צדי הגבול) תרם לבנייתה. אמנם הגדר מפרידה, אך מה שחוצץ הוא הנרטיב. האם מעל ומעבר כל אלו אפשר לראות את המרחב הלימינלי העדין שמשרטט אמיראליי ביד אמן?

קרדיטים "צלחת סרדינים"

בימוי: עומאר אמיראליי
 קונספט: עומאר אמיראליי ומוחמד מאלאס
 צילום: אטיין דה גרמונט
 עריכה: דומניק פאריס
 תרגום: מרלין דיק.



פילמוגרפיה

הצפה בארץ הבעת', (2005), צלחת סרדינים (1998),
יש כל כך הרבה מה לספר (il ya tant de choses a raconter) (1997), התרנגולות
(1977),
חיי היומיום בכפר הסורי (1967)